

연극평론가라는 실재

—김방옥, 『미학적 연극에서 올바른의 연극으로』 (연극과인간, 2022)

김민관*

국문초록

김방옥 연극평론가의 『미학적 연극에서 올바른의 연극으로: 세월호와 미투 이후의 한국연극』(2022)은 크게 2014년 세월호 참사와 2018년 미투 운동을 기점으로 한 국내 연극계의 달라진 지형과 새로운 연극의 조류를 “실재의 연극”이라는 개념으로써 분석하고 있다. 캐럴 마틴의 동명의 책 제목인 ‘실재의 연극’은 다큐멘터리 연극을 포함한 다양한 연극 형식을 포함하는데, 상당 부분 뉴다큐멘터리 연극의 특징을 수반한다. 여기서 저자는 한국연극의 특정한 분기 이후 감각되는 특유의 정동과 미학적 태도 모두를 기술하기 위해 ‘실재의 연극’이라는 용어를 사용하고 있다고 보인다. 이는 또한 저자가 연극평론가로서 2010년대 중반 이후의 연극 작업들을 포괄하는 담론을 구성하는 차원에서 중요한 기준이 되는데, 여기에는 사회와의 역할 관계 속에서 반응하는 연극의 정치적인 차원 역시 전제된다. 결과적으로 이를 통해 연극을 자족적이고 완성된 미학적 결정체로 보는 것이 아닌, 사회와의 관계 속에서 변화하는 연극들 중 하나로 두며 연극들을 기록하며 의미의 계열체를 그리고 어떤 계보를 구성하는 연극평론가의 관점, 그리고 충실한 관객으로서 연극들을 지속적으로 지켜보는 평론가의 태도 역시 살펴볼 수 있다. 곧 이 글은 ‘실재의 연극’에 대한 저자의 관점을 살펴본 이후, 주로 저자를 ‘실재의 연극’에 반응하고 그 속에서 어떤 자리를 지켜나갈 것인가에 대해 고민하고 갈등하는 주체의 차원에서 바라보고자 했다.

1. ‘실재의 연극’을 마주하기

대개의 연극평론집이 특정 시기의 연극 평론들을 묶어 놓은 선집 형태로서 기존 글들을 모은 자료집 성격이 강하며 각 글들 간의 유기성은 다소 떨어지는 편이라면¹⁾, 『미학적 연극에서 올바른의 연극으로: 세월호와 미투 이후의 한국연극』 (이하 『올바름의 연극』)는 주제와 부제가 말해

* 아트신 편집장

1) 상대적으로 이 책의 4부 “연극시평과 리뷰(2014년 이후~)”가 이에 해당한다고 볼 수 있다.

주듯 초반에 국내 연극계의 특정 시기 이후, 곧 2014년 이후의 연극의 변화된 모습들—“새로운 연극주체들”과 “새로운 연극창작환경”—과 이를 다루는 담론 지형의 변화를 본격적으로 다루며, 이후 주제의 구체화를 피하고 있다는 점에서 차이가 있다. 이를 전개하는 데 있어 저자의 모습은 연극에 관한 연구자로서의 특정 관점을 내세우는 자보다는 무엇보다 당대의 연극사를 끊임없이 기록하는 자의 정체성을 그리고 연극에 대한 자신의 경험을 드러내는 자에 가깝다. 그것은 작품을 독자적으로 완성된 하나의 진리로 같음하며 세부에 대한 인지와 그것들 간의 정합성을 분석하고 종합하는 데 주력하는 신비평의 차원보다는, 작품이 시대에 반응하고 시대의 의제를 이야기하는 일종의 사회적인 구성물로서 보는 역사비평의 차원과 상관된다. 그에 따르면, 연극평론가라는 위치는 작품이 아니라 작품들을 보는 자이며, 그것들을 연극사로 수렴시키는 과정에서 각각의 연극을 재정위하는 자에 가깝다. 『올바름의 연극』은 “세월호와 미투 이후” 그에 대응하는 연극의 운동성 자체를 수용하며 그에 주목하고 있다.

1부 “연극의 도전”의 첫 장이자 이 책에서 가장 긴 분량을 점유하는 「윤리의 시대와 실재의 연극들」에서 등장하는 ‘실재의 연극²⁾은, 이 책

2) 이후 2부 “연극시론”은 비교적 짧은 글들의 모음으로, 세월호와 미투 이외에 각각, 2016, 2015, 2020년을 기점으로 한 촛불시위나 블랙리스트, 코로나 같은 연극과 긴밀히 연관된 시대적 현안을 다루고 있고, 라이브 영상으로 진행되는 NT Live의 합의나 온라인 글쓰기에 대한 경험 같은 것 역시 이야기되고 있다. 3부 “연극론”에서 「국립극단의 정체성을 다시 묻는다: ‘국가’ ‘민족’ ‘전통’의 개념을 중심으로」와 이어 수록된 「한국연극의 미학이란 ‘과연’ 무엇인가?」는 전통을 어떻게 바라보고 다룰 것인가의 측면에서 관련을 맺는다고 할 수 있는데, 민족주의적 경계 설정을 경계하는 전자가 개방적인 해외 교류를 강조하는 것과 함께 전통을 동시대성의 의제로서 다룰 것을 제안한 다면(‘역사의 개념이 진리, 실증주의, 인과성, 총체성 등에서 벗어나 관점, 해석, 차이, 우연 등을 중시하는 쪽으로 변화한다면 전통의 개념 역시 순수하고 지속적이며 완결적인 것이라기보다 서로 침투하고 형성되고 생성되어가는 과정으로 이해되어야 한다.’_김방욱, 「국립극단의 정체성을 다시 묻는다: ‘국가’ ‘민족’ ‘전통’의 개념을 중심으로」, 『미학적 연극에서 올바른의 연극으로』, 연극과 인간, 2022, 275면.), 후자는 조금 더 본격적으로 한국연극의 미학 담론을 역사적으로 정리하면서 ‘국가’, ‘민족’ 등의 개념이 무기력해진 시대 현실과 또 거기로부터 무관심한 상태에 처한 새로운 세대를 경유해 “한국적 연극”에 대한 논의가 근본적으로 다시 구성될 것을 요청한다. 김방욱, 「한국연

에 나오는 전반적인 연극들을 다루는 데 사용되는, 연극에 관한 가장 상위 개념의 기술로도 볼 수 있다. 이는 캐럴 마틴의 『실재의 연극(Theatre of the Real)』 (2013)에서 언급된 개념으로, 기존 다큐멘터리 연극의 개념으로 묶을 수 없는 변화된 지형의 연극의 흐름에서 나온 “다큐멘터리 연극, 버바텀 연극, 리얼리티 기반의 연극, 사실의 연극, 증언의 연극, 법정 연극, 논픽션 연극, 복원된 마을 퍼포먼스, 전쟁과 전투의 재연, 자전적 연극”³⁾ 등 다양한 연극의 형태를 가리키며, 김방옥은 이를 다큐멘터리 연극을 대체하는 개념으로 전유하고자 하는 김슬기의 견해⁴⁾를 따르고자 한다. 여기서 다큐멘터리 연극은 1990년대 이후의 ‘뉴다큐멘터리 연극과 흡사한데, 이는 마틴이 앞서 언급한 실재의 연극의 특성들을 뉴다큐멘터리 연극이 대부분 갖고 있기 때문이다.⁵⁾ 나아가 ‘실재의 연극은 비단 사실에 근거한 기록의 차원이 아닌, 연극에서 실재(real)의 차원을 질문하는 오늘날의 다양한 방법론적인 실천과 관계된다.⁶⁾ 결과적으로 『올바름의 연극』이 다루는 실재의 연극은 (뉴)다큐멘터리 연극만이 아니라, 그것을 포함한, 연극의 어떤 새로운 경향이 지닌 형식에 대한 명명으로, “현실로부터 직접적인 공연의 재료를 취하”고, “관객의 적극적 경험과 지각을 향해 더 열려있”는 이 연극의 형태는, 앞선 ‘연극의 운동상’을 상기시킨다. 『올바름의 연극』의 부제와 같이 세월호와 미투 이후 연극의 실천은 실재의 연극이 갖는 당위를 설명하는 듯 보인다. 그것은 결국 현실의 의제를 흡수하는 연극을 전제한다.⁷⁾

실재의 연극이라는 개념을 도입한 이후, 저자는 앞선 실재의 연극을 몇

극의 미학이란 ‘과연 무엇인가?’, 위의 책, 293면.

3) Carol Martin, *Theatre of the Real*, New York: Palgrave Macmillan, 2013, p. 5.

4) 김슬기, 「‘실재의 연극(Theatre of the Real)’ 창작 방법론 연구: 이야기 당사자가 등장하는 사례를 중심으로」, 한국예술종합학교, 2017, 1-26면.

5) 남지수, 『뉴다큐멘터리 연극』, 연극과인간, 2017.

6) 김슬기, 앞의 책, 4면.

7) 김방옥, 앞의 책, 20면.

가지 유형으로 범주화해 세월호 이후 한국연극의 흐름을 개괄한다. 본문에서 가장 많은 양을 차지하는 이 장은 2014년 이후 변화된 한국연극의 지형을 언급하는데, 실제의 연극에 관한 개념을 사례들을 통해 생성하며, 그 몇몇의 연극이 어떻게 새로운 감각을 구성하는지를 입증하고자 한다. 이는 그렇지 않은 통상의 대다수 재현연극에 대한 회의 혹은 염증과 결부되며, 그 대안적인 새로움으로 언급된다.

“다만 작가가 창조한 허구적 내러티브의 힘만을 따라가는 순진무구한 허구의 연극은 아주 탁월하지 않은 이상 예전의 매력을 유지하기 힘든 경우가 많다. 두 시간 가까이 지속되는 허구, 재현, 일관된 서사 등에 오토이 집중하고 빠져들기란 아주 고전적이거나 여간 좋은 작품이 아니고서는 힘든 경우가 나만이 아니었을 것이다.”⁸⁾

여기에 대한 배경을 짐작해 보면, 세월호 이후, 현재와 현실의 감각이 예민하게 사람들을 파고드는 시기에 극장의 시간은 기존의 고립된, 독자적인 시간을 이전처럼 운용하는 데 어떤 한계—“급변하는 현실의 연극성이 연극 자체를 추월했다는 점”⁹⁾—가 발생했던 것 아닐까. 「연극평론도 변해야 한다」는 글에서는 현실에서 연극으로, 또한 연극에서 현실로 전이되며 둘의 관계가 착종되는 과정을 보여주는데, 여기서 ‘실재의 연극’에 대한 이미지를 찾을 수 있다—동시에 이러한 관계 양상은 정확히 연극에서 ‘실재’가 무엇인지를 규명해 내는 데 어려움을 만들 것이다.

“참혹한 사회현실에 대한 진정성 담긴 분노는 한편으로 연극이란, 연극 행위란 과연 무엇인가에 대한 본질적 질문을 끌어냈고 그 질문들은 기존 연극 만들기의 모든 틀을 대담하게 깨기 시작했다. 동시에 그 균열부위로

8) 위의 글, 62-63면.

9) 김방옥, 「연극평론도 변해야 한다: 연극현실의 변화와 연극비평의 자기성찰」, 앞의 책, 172면.

사회 전반의 현실을 직접 끌어들었다. 모사의 대상이 되기 이전의 현실 그 자체, 현실의 세부적 기록 자료들, 미시적 일상이 연극의 판을 깨고 난 입하기 시작했다. 이런 과정에서 연극의 새로운 미학을 탐색해보기도 한다.”¹⁰⁾

2. 새로운 시대에 연극평론가는 어떠한 모습으로 자리할 것인가

『올바름의 연극』은 새로운 연극과 그를 기술할 새로운 연극의 관점을 요청한다. 구체적으로 2014년 이후의 한국연극의 변화된 지형과 그것으로부터 걸어 올린 평론의 세계는, 연극에 투입하는 실재와 실재의 연극이 투입하는 연극사를 동시에 인지하고 재구성하는 작업이며, 그러한 연극이 하나의 개념으로 정립되기보다 여전히 생성되고 있는 과도기의 시기에 현재의 좌표를 찍는 행위이다. 김방옥은 이러한 연극을 하나의 운동으로 보고, 그 가치에 ‘일단 동의하며, 또한 거기에 승부를 건다.

“현재 연극계에 분명한 변화의 흐름이 있다면 비평 역시 미학중심 비평의 초연한 중립성과 객관적 거리유지의 관례로부터 조금씩 자유로워지는 일이 아닐까? 창작현장의 변화에 더 따뜻하게 공감하고 마음을 여는 것, 그들이 새롭게 정의하고자하는 미학과 연극의 정의가 과연 무엇인지 함께 관심 가져보고 비평과 연극현장, 그리고 현실적 사회와의 거리를 좀 더 좁히는 데서 시작하는 것, 그것이 현 시점에서의 비평의, 비평이라는 행위의 윤리가 아닐까?”¹¹⁾

김방옥은 실재의 연극에 대한 구체적 사례 제시를 통해 그 개념을 구성하는 한편, 역사의 특정 변화된 시점과 이를 엮어서 그 합목적성을 끌

10) 위의 글, 183면.

11) 위의 글, 185-186면.

어내고 있다. ‘오랜 관객’이자 오랫동안 기록하는 자의 위치에서 최근의 동향 파악은 자연스레 그 이전과의 비교 분석을 통해 성립한다. 김방옥은 실재의 연극—세월호 이후—이라는 축과 함께 페미니즘—미투 이후—의 축에서 한국연극을 검토한다. 먼저 미투 이전, “2010년대 중반 이후 젊은 여성 연극인들이 갑자기 대거 출현하기 시작”¹²⁾했고, “1990년 이후 연극평론가 역시 당시 30~40대의 여성으로 대다수 교체되었”¹³⁾으며, “2010년경부터 제작극장들이 활성화”되고 “젊은 여성 작가/연출가들을 선발해 기회를 주고 집중적으로 지원하기 시작”했으며, 2015년 출발한 해화동1번지 6기 동인은 6명 중 3명을 여성으로 구성했던¹⁴⁾ 배경 전반이 언급된다. “미투가 발발했던 2018년 무렵부터” “실제로 페미니즘 관련 작품들이 쏟아져 나오기 시작”¹⁵⁾했는데, “세월호 이후의 사회비판적 공연언어는 현실을 개혁하고자 하는 페미니즘의 분노와 많은 것을 공유하고 있”으며, “어떤 경우건 비재현적 제시, 몸, 몽타주, 해체, 전복, 재맥락화, 섹슈얼리티, 다큐멘터리적 접근, 무대와 현실 사이의 새로운 관계설정, 과정성, 공동창작 등을 주요 특성으로 하고 있다.”¹⁶⁾

김방옥은 공연의 결과에 앞서 “연습과정의 민주화”¹⁷⁾같이 제작 환경이 변화된 것을 중요하게 기록한다(“2010년대 페미니즘과 미투 운동의 제일 혁혁한 공로는 연극 제작 환경에서의 의식의 변화와 실천이라고 할 것이다.”¹⁸⁾). 또 하나 특이한 지층은 필자 스스로의 위치를 검토하는 가운데 페미니즘 연극의 미래를 이야기한다는 것이다(“현재 맹렬하게 활동 중인 영페미니스트들보다 거의 반세기를 더 살아온 사람으로서 글을 쓰자니 그

12) 김방옥, 「2010년대 한국연극과 페미니즘의 힘」, 앞의 책, 74면.

13) 위의 글, 76면.

14) 위의 글, 81면.

15) 위의 글, 89면.

16) 위의 글, 94면.

17) 위의 글, 85면.

18) 위의 글, 84면.

들과 가치관이나 감각이 같다고 할 수는 없다.”¹⁹⁾ 거기에는 직접적이지는 않지만, 필자 자신의 역사에 대한 책임 역시 재고된다고 보인다(“2018년 이운택과 오태석의 급작스러운 몰락과 활동중단은 비평계의 이런 오랜 기간에 걸친 여성주의적 관점의 둔감함과 일부 무관하지 않을 것이라는 생각이다. 또한 여성 연극인들이 현장에서 감내해왔던 오랜 억압에 대한 무관심과도 관련이 없지 않을 것이다.”²⁰⁾). 거기에는 자신의 시대에 정전으로 기록되어 온 이들의 몰락을 인지하는 다소 착잡한 저자 자신의 정서 역시 느껴진다. 저자는 역사와 현재를 통합하는 과정에서 생겨나는 인지 부조화를 미완의 과제로 남겨두며 글을 마무리한다. 거기에는 무엇보다 저자 자신의 역사가 새겨져 있다.

“법적 처벌면에서 일단락됐지만 이운택의 기존 작품에 대한 평가는 어떻게 할 것인가? 그리고 오태석의 경우는? 새로운 창작활동에는 제약이 있겠지만 지난 역사에서 그들을 지워낼 수는 없다. (...) 어떤 개별 작품을 다른 시대적 맥락에서 재창작할 수는 있지만 다른 시대적 맥락에서 평가할 수 있을까? 한 작가가 쓴 작품들 중에서 서로 다른 가치관으로 그려진 여성들은 어떻게 보아야 할까?”²¹⁾

「〈언도큐멘타〉 사태가 제기했던 몇 가지 원론적 문제들」의 경우, 2020년 ‘연극의 해’ 기념공연인 〈언도큐멘타〉의 구성작가를 맡았던 저자가 당시 겪었던 논란 이후, 사건을 정리하며 연극계의 올바른 이성적 방향에 관한 자신의 의견을 전개하는 원고로, 2021년 쓰고 처음 공개되는

19) 위의 글, 99면.

20) 위의 글, 80면.

21) 위의 글, 100-101면. 이운택 연출의 〈노숙의 시〉를 다룬 「“광장에 다녀왔어요—’검둥개’에 대한 주해」가 책의 후반부에 실린 것 역시 이러한 저자의 의도가 관철된 결과로 볼 수 있다. 〈노숙의 시〉는 이운택이 “미투로 고발되기 전 마지막에 발표한 창작극”이다(469면.). 이 글에서 “남성 중심의 서사화”와 “여성의 대상화”가 비판되고 있음은 아 이러니하다(487면.).

글이다. 따라서 페이스북에서 주로 진행되어온 이슈가 책을 통해 사료적인 차원에서 조금 더 단정하게 정리가 된 느낌을 주는 한편, 기존 연극계의 담론장이 지닌 한계에 대한 저자의 비평적 자의식 역시 크게 자리한다. 먼저 당시 청년연극인들이 〈언도큐멘타〉를 수행한 연극인들을 일종의 고여 있는 기성세대로 설정했고, 따라서 ‘세대교체’의 관점에서 문제가 설정되었다는 것이다. 저자는 이를 이분법적인 프레임으로 비판한다 (“그러나 세대론적 관점이 요구된다 하더라도 기성과 진보의 경직된 이분법에 안주하는 것은 가능한 한 피해야 하지 않을까?”²²⁾). 또한 후속 논의를 차단하는 ‘일방적인 목소리’²³⁾, ‘무조건적인 혐오’²⁴⁾에 대해서도 우려를 표한다. 이는 다름과 차이를 인정하고 이를 계기로 ‘상상의 공동체’로서 연극계를 다시 구성하는 것에 대한 희망으로 나아간다²⁵⁾. 이러한 논의는 「백상연극상과 연극의 대중성 논란에 관한 단상」에서도 반복되는데, 조금 더 간결하고 완성된 형태의 주장으로 이어진다고 볼 수 있다.

“선배건, 후배건, 노인이건, 청년이건, 보수나 진보든, 젠더적 차이가 있건, 특별한 악의를 품었거나, 억압적이거나, 폭력적으로 나오지 않는 한 서로 존중해야 한다. 세상은 변하고 있고 모든 것은 변하기 마련이다. 변하지 않는다면 이상하다. 차이의 인정과 상호존중만이 답이다.”²⁶⁾

이러한 저자의 견해는 앞서 새로운 창작환경과 미학에 대한 개방적인 태도를 가질 것이 요청된다는 (기성) 연극인에 대한 생각을 그 바깥의 연극인을 향해 전도한 것으로도 읽힌다. 저자의 의견은 우선적으로 그 두 현실의 대립상을 지시하는 데 초점을 맞추고 있다(“우선 청년연극인들이

22) 김방욱, 「〈언도큐멘타〉 사태가 제기했던 몇 가지 원론적 문제들」, 앞의 책, 139면.

23) 위의 글, 140-141면.

24) 위의 글, 148-149면.

25) 위의 글, 152-156면.

26) 김방욱, 「백상연극상과 연극의 대중성 논란에 관한 단상」, 앞의 책, 168면.

양적으로 팽창하고 있는 반면 활동하는 기존 연극인들은 숫자와 공연성과 면에서 크게 위축되기도 했고, 젊은 층들이 생존과 일상과 현상에 바탕한 가치관으로 기성의 모든 유산을 냉소하고 외면하고 있다면 기성연극에게는 젊은 연극인들을 이해하려는 노력도, 능력도 찾아보기 힘들다.²⁷⁾ 그렇다면 두 다른 세대의 ‘상호 대화’를 통해 역사와 현재는 교류하며 새롭게 역사의 지도를 그리는 것이 가능하다고 말할 수 있을까.

3. 기록하는 자의 윤리 혹은 미학

〈연도큐멘타〉는 실제 논쟁과 관련된 당사자로서 발언에 자유롭지 않았던 저자 자신이 긴 시간을 통과해 오며 자기 성찰과 연극계에 대한 진단을 통해 쓰인 글로서, 기성세대로서의 자기 위치에 대한 인지가 전제된다. 물론 이에 대한 논의는 정위되지 않고 추후 계속될 수 있을 것이다—반면 잡지를 포함해 책이라는 매체가 그런 논의의 파급력을 가져올 수 있는지는 의문이 들기도 한다. 앞선 글이 해당 프로젝트의 구성작가로서 저자 자신의 특수하고도 예외적인 지위로서의 경험을 바탕으로 한다면, 그 이외의 원고들은 대부분 연극들과 연극사에 대한 것이다.

연극평론의 경우, 일회적인 경험이 작품을 이야기하는 주요한 논거가 되며, 나아가 그 연극들을 이야기하는 연극평론가의 경험은 연극사를 말하는 주요한 자원이 될 수 있을 것이다. 여기서 기록의 바탕이 되는 기억이 중요해진다. 그것은 다소 자의적인 것으로 엄밀함이 떨어지며 가치 역시 절하된다고 이야기할 수 있을까. 개인적으로 『올바름의 연극』은 저자의 자기 기술에 더해 작품에 대한 기술 역시 솔직하고 담백하게 진행된다는 점이 인상적이었는데, 자신의 불확실한 기술을 전제하는 몇몇 문장에서, 일회적인 경험 이후 기억을 유추해서 쓰는 연극평론이 가진 불완

27) 김방옥, 「유치진이라는 유명과 요정」, 앞의 책, 407-408면.

전할 수 있는 기술의 특징 역시(여기에는 여러 매체가 결합된 ‘종합예술’의 특징을 가진 연극의 세부를 완전히 파악하는 것의 어려움 역시 동반된다.)도 연극을 재생하는 데 있어 유의미한 전거가 될 수 있다는 생각을 하게 되었다.

“리미니 프로토크물이 내한해 국내 일반인들과 함께 공연했던 〈카를 마르크스: 자본론 제1권〉과 〈100% 광주〉를 제외하면 국내에서 평범한 일반인이 전문극단의 공연에 등장한 경우가 아직 크게 기억나지 않는다.”²⁸⁾

이러한 언급은 정치하지 못하다고 할 수 있지만, 일반인이 공연에 출현한 특수한 사례를 구성한다는 데 의미가 있다. 곧 이 사례 자체가 기존 연극의 어떤 불문율과 관습—보통 전문 배우가 연극을 한다는 관념—을 재고하게 하는 효과로서 유의미한 경우가 되는 것이다.

“이러한 특별한 공간치리는 음악에 의해 완성된다. 음악에 특별한 식견이 있지 않는 이상 음악들이 내포한 심오한 의미들을 현장에서 모두 알아차리는 것은 불가능하겠지만 아무튼 소네트와 잘 어울리는 바로크 스타일, 혹은 이를 변주한 음악, 달콤하게 아름다우면서도 놀리듯 유희하는 리듬과 멜로디 들은 ‘빛 속에서 보이지 않는 소리를 회귀적으로 불러냄’이라는 공연의 예사롭지 않은 주제나 형식과 관련이 있음을 짐작할 수 있다.”²⁹⁾

희곡이 공연자에게 무대화의 전제가 된다면, 연극평론가에게는 일종의 기억의 보족 장치로서 사후적으로 자리한다. 이는 일회적인 공연의 파악이 쉽지 않을 때 더욱 요청된다. 저자에게는 박해성 연출의 〈믿음의 기원 2: 후쿠시마에서 부는 바람〉³⁰⁾, 구자혜 연출의 〈가해자 탐구_부록

28) 김방욱, 「율리의 시대와 실제의 연극들」, 앞의 책, 43면.

29) 김방욱, 「연극에 관한 공연, 연극 현실, 그리고 그 '노래」, 앞의 책, 382면.

30) 위의 글, 346-347면.

사고문작성가이드》³¹⁾, 〈타즈매니아 타이거〉³²⁾ 역시 그러했다. 사실 개별 공연 위주로 글을 써왔던 입장에서는 이러한 공연 복기 과정의 헤맬 혹은 어려움을 바깥에서 듣는 것 자체가 공감과 위안이 되는 측면이 있었다. 그러한 정보를 글에 부가하지 않았던 것은 그러한 정보가 개별 작품을 다루는 데 있어 불필요한 것으로 생각되었고, 무엇보다 공연을 잘 파악하지 못한 채 공연을 이야기하고 있다는 것이 자기 모순으로 느껴졌기 때문이다.

한 연출의 또는 여러 연출의, 여러 작업을, 나아가 여러 시간대의 작업을 동시에 다루는 것은 각각의 작품에 대한 압축을 동반하고 공연의 많은 세부를 감축하여 개별적인 작품의 특수성을 다소 밋밋한 언어로 수렴시키는 결과를 가져온다고도 보인다. 반면 거시적인 관점에서 작품들을 종합하면서 비로소 연극 담론이 구성되며 그 작품이 처한 위치와 특수성 역시 재고될 수 있을 것이라는 점에서 이는 불가피한 결과로도 보인다. 후자의 차원에서 『올바름의 연극』은 4부에서 개별 작품 리뷰를 다루면서도 애초에 여러 작업을 엮어 기술하거나 한 작품을 다루더라도 그 작품과 비교 가능한 공연들을 되도록 언급하고 있으며, 무엇보다 한국연극의 흐름 속에 그 작품의 위치를 검토한다.

4. 나가며: 새로운 연극비평의 언어를 꿈꾸며

『올바름의 연극』은 2010년대 이후의 한국연극의 달라진 기류와 흐름을 포착하고 파악하는 데 초점을 맞추고 있으며, 거기에는 박근형과 같은 기성세대의 연극인(「2010년대 정치적 격변기와 박근형 연극의 궤적」)도,

31) 위의 글, 355면.

32) 위의 글, 383면.

‘유령’으로서의 존재인 남산예술센터를 설립한 극작가 유치진(「유치진이 라는 유령과 요정」) 역시도 자리한다. ‘실재의 연극’이라는 키워드는 초반에 주요하게 제시된 이후, 후반의 개별 작품 비평들을 다루는 데 이르면 다소 형해화된다고도 보인다. 이는 다시 통상적인 선집의 형태가 갖는 긴장감 없음, 또는 특정 의제들의 단순한 분별로만 갈음되는 측면을 낳는다고도 보인다—물론 모든 글은 일차적으로 자료로서의 유의미함을 갖는다.

『올바름의 연극』은 실제 작품과 연출 들에 대한 새로운 통찰, 또는 연극에 대한 새로운 지식보다는 대략 10년 남짓한 한국연극의 흐름에 응전한 원로 연극평론가의 연륜과 의지, 태도 등의 차원이 더 와닿는다. 곧 책은 지식적인 차원보다는 존재론적인 언어로 다가온다. 그것은 연극평론이 정치하고 세세한 차원의 분석에 따른 연구 과제의 결과를 도출하는 것과는 다르게 시대에 반응하며 주체의 판단과 수행—글쓰기—의 과정 자체를 함축하고 있기 때문인지도 모르겠다. 이는 끝나지 않는 반복된 글쓰기의 과정을 포함한다.

“40년째 연극리뷰를 쓰면서 다행히 아직 허무감을 느끼지 않고 아직도 약간은 설레는 마음으로 티켓 예매창을 연다면 그건 막연한 희망이 아니라 최근의 연극문화의 변화가 그 이유다.”³³⁾

다음과 같은 문장은 작품을 기술하는 데 실패한 기술이 어떻게 한 작품을 넘어 또 한 주체를 넘어 겸허하게 연극의 변화된 위상과 형식에 반응하며 다시금 새로운 연극과 평론을 요청하는지 또 연극평론의 위치를 재점검하는지를 보여준다는 점에서 인상적이다.

www.kci.go.kr

33) 김방욱, 「연극, 할머니, 타인의 고통」, 앞의 책, 312면.

“얼마 전 극단 신세계의 〈공주들〉을 보았다. (….) 극전개의 균형상 다소 문제는 있어 보였지만 가슴을 때리는 목직함 충격을 안고 나왔다. 그러나 차마 내가 평을 쓸 수 없다는 생각이 들었다. 공연의 결과가 문제가 아니다. 미학적 분석이나 평가를 내세우기 힘들었다. 그들의 젊음, 거침없음, 낯설 정도의 에너지, 분노, 극한의 몸, 그리고 상상하기도 어려운 그들의 연습과정… 이런 것들을 어느 정도라도 그들의 실제 삶과 눈높이에서 공유할 수 없다면 평을 쓴다는 게 의미가 있을까? 육십대 나이의 나로서는 그들의 공연에 대해 비평을 삼가는 게 더 윤리적이 아닐까 하는 생각도 들었다. 젊은 평론가, 이론가 들은 충분히 활동하고 있는가? 누군가 이런 작업들을 읽어내고 더 넓은 맥락에서 의미화시켜줘야 할 것이다.”³⁴⁾

변화하는 연극 환경에서 그것을 저자의 말처럼 완성도의 차원(에서 저 하하거나 포함하지 않는 것)이 아니라, 새로운 시도와 태도를 드러내려는 의지로 또 질적 변화의 모색으로 수용한다면, 그리고 이를 잇는 성취를 구성해 나간다면, 역사의 무게를 비틀며 조금 다른 연극사를 쓸 수 있을 것인가. 거기에는 물론 새로운 주체의 연극들을 ‘설레는’ 느낌으로 지속해서 접하면서, 연극인의 현재의 물적 토대를 점검하는 것과 함께 새로운 미학 담론의 연구와 수용의 과정 역시 요청될 것이다. 하지만 어떤 것들은 사라지고 또 응당 그러해야 할 것이다. 그것들은 반복되는 것이었거나 여전히 새로운 것이었던 것일 수도 있을 것이다. 『올바름의 연극』은 ‘새로운’ 것들을 긍정적으로 수용하며 그에 대한 희망과 기대를 품고 있다. 그리고 그러한 새로운 것들은 저자가 그러한 것처럼 더 긴 시간 속에서 새롭게 매듭짓고 다시 평가할 수 있을 것이다.

34) 김방욱, 「연극평론도 변해야 한다: 연극현실의 변화와 연극비평의 자기성찰」, 앞의 책, 186면.